



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES

ARTES CÊNICAS - LICENCIATURA

CANTORES EM CENA: UM ESTUDO ACERCA DO ENSINO
DE INTERPRETAÇÃO PARA CANTORES EM BRASÍLIA

CAROLINE VOIGT

BRASÍLIA, DF

2013

CAROLINE VOIGT

CANTORES EM CENA: UM ESTUDO ACERCA DO ENSINO
DE INTERPRETAÇÃO PARA CANTORES EM BRASÍLIA

Pesquisa apresentada para Avaliação no curso
de graduação em Artes Cênicas – Licenciatura
do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília.

Prof. Orientador: Dr. César Lignelli

BRASÍLIA

2013

CAROLINE VOIGT

CANTORES EM CENA: UM ESTUDO ACERCA DO ENSINO

DE INTERPRETAÇÃO PARA CANTORES EM BRASÍLIA

Trabalho de conclusão de curso aprovado, apresentado à UnB – Universidade de Brasília, no Instituto de Artes Cênicas como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Teatro com nota final igual a ____ sob a orientação do professor Dr. César Lignelli.

Brasília, ____ de _____ de 2013.

Professor Dr. Marcus Santos Mota
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Professora (Mestra) Maria de Barros Lima
ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA

AGRADECIMENTOS

Não seria capaz de lembrar todas as pessoas que me possibilitaram chegar neste trabalho de conclusão de curso. Agradeço primeiramente ao meu pai por ter me apresentado à música ainda antes de eu nascer, e de ter estimulado sempre nesse sentido. Agradeço especialmente à minha irmã Gika que me levou ao teatro, e às aulas de piano junto com ela, e que regeu o coro mais divertido que pude participar quando ainda era criança. À minha mãe por ter me incentivado sempre me fazendo acreditar na minha determinação que os outros costumavam chamar de teimosia. Aos meus irmãos Sidnei e Judy que brincam de música comigo até hoje e são uma luz no meu caminho.

Agradeço à minha família de coração, aquela que eu escolhi. Regina e Luana, que garantiram a minha entrada na Universidade e a felicidade de viver nesta cidade em sua companhia. À Maria Schramm por ser tudo que uma amiga irmã pode ser na vida de alguém, em todos os sentidos. E por não me deixar desistir. À Maria de Barros, primeiro por ser uma grande mestra não só no canto, mas na vida, e também por ter aceitado o convite para a difícil tarefa de me avaliar nesta banca. Um agradecimento especial à Manuela Matusquella sempre disposta a conversar sobre esse assunto, dentro e fora de sala.

Agradeço imensamente aos meus professores em especial o orientador dessa monografia César Lignelli, e ao Marcus Mota, também componente da banca, por terem me oferecido tantos caminhos para desenvolver essa pesquisa. Também pela paciência e disponibilidade. Agradeço ainda João Antônio, Graça Veloso, Hugo Rodas, Bidô Galvão, Sônia Paiva, Luciana Hartmann, Sílvia Davini, Fernando Martins, Simone Reis, Márica Duarte, Luciana Lara, Iain Mott, Roberta Matsumoto, Poliana Morgana, entre todos os mestres que concederam muitas graças aqui, nesta Universidade.

Um agradecimento afetuoso aos alunos que estiveram disponíveis para experimentarem comigo esta pesquisa: Mara, Júlio César, Ênio, Alan, Júlia, Sara, Shária, Álvaro, Stênio, Natália, Virgínia, Márcia Tauil, Demétrio Bógea, etc.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto o estudo da teatralidade na música, em especial ao ensino de artes cênicas para cantores, com ênfase para o canto popular. Expõe, no primeiro capítulo, questões acerca da interpretação e da técnica vocal, comparando apontamentos de Stanislavski entre outros pesquisadores de teatro ao que dizem manuais de canto. Compara também, algumas técnicas vocais, sugerindo um entendimento a partir da eutonia de Gerda Alexander. No segundo capítulo, relata experiências nas disciplinas do curso de Licenciatura em Artes Cênicas na UnB, como Metodologia do Ensino do Teatro, Fundamentos do Desenvolvimento da Aprendizagem, Didática, Estágio 1 e Estágio 2, entre outras. Pretende sugerir uma metodologia de ensino ainda em desenvolvimento, com intenções de continuar mais adiante.

ABREVIACÕES

UnB – Universidade de Brasília

CEN – Departamento de Artes Cênicas

EMB – Escola de Música de Brasília

FDA – Fundamentos do Desenvolvimento da Aprendizagem

MET – Metodologia do Ensino do Teatro

ESAC – Estágio Supervisionado em Artes Cênicas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. VOZ E INTERPRETAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA TÉCNICA VOCAL E DA EXPRESSIVIDADE EM CENA.....	10
1.1.Considerações Acerca da Técnica Vocal	15
2. OBSERVANDO E EXPERIMENTANDO UMA METODOLOGIA.....	14
2.1.O “Aulão” na EMB.....	19
2.2.Metodologia do Ensino do Teatro 2.....	19
2.3.Estágio Supervisionado em Artes Cênicas 1 (observação).....	20
2.4.Estágio Supervisionado em Artes Cênicas 2 (regência).....	23
CONCLUSÃO.....	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	34

INTRODUÇÃO

Este projeto parte da pesquisa pessoal de uma cantora-atriz em formação e pretende discorrer sobre o espetáculo musical a partir da interpretação do cantor que, no palco, não necessariamente representa um personagem, mas não deixa de estar em cena. Levando em conta a abordagem de Sílvia Davini, que considera a voz como “produção do corpo, capaz de gerar significados complexos controláveis em cena” (DAVINI, 2008, p. 312), surge como uma busca em oferecer recursos das artes cênicas aos estudantes de canto popular, partindo de uma abordagem teatral do espetáculo musical, especialmente em relação à interpretação.

Apesar de viver vários papéis, o cantor é muitas vezes o próprio intérprete em *performance* que, pode até representar, no sentido cênico do termo, mas tem a possibilidade de optar por executar a música de acordo com suas experiências em relação àquelas palavras e o que ele pretende expressar no momento da execução.

A necessidade em tornar úteis para o canto os estudos em teatro, realizados nesta Universidade, bem como o desejo em facilitar o aprendizado da linguagem cênica através da arte-educação foram os pontos fortes na escolha deste tema.

Considero o professor como facilitador de processos de aprendizagem e acreditando na arte-educação como ferramenta capaz de sociabilizar e democratizar o conhecimento humano, e de transformar o meio social individualmente desenvolvendo uma percepção diferenciada do indivíduo nas relações consigo e com a sociedade.

Sendo assim, abordo no primeiro capítulo questões de interpretação e expressividade apontadas por professores de canto e comparadas ao sistema proposto por Stanislavski entre outras considerações de autores de teatro tecidas a respeito destas linguagens.

Considerando que a apreensão de uma técnica vocal é o foco principal do estudo desses alunos, e muitas vezes é apontada por eles próprios como limitadora das ações físicas, discorro acerca de algumas técnicas e conceitos envolvendo voz e expressividade.

No segundo capítulo descrevo minhas experiências e observações através das disciplinas do curso de licenciatura em artes cênicas buscando relacioná-las às questões referentes ao ensino e a aprendizagem de interpretação para cantores.

Durante o curso de licenciatura procurei principalmente o Centro de Educação Profissionalizante - Escola de Música de Brasília (CEP-EMB) para realizar trabalhos de campo para as seguintes disciplinas: Fundamentos do Desenvolvimento da Aprendizagem (FDA)¹, Organização da Educação do no Brasil (OEB)², Didática Fundamental 1³, Metodologia do Ensino de Teatro 2 (MET 2)⁴, Estágio Supervisionado em Artes Cênicas (ESAC) 1⁵ e ESAC 2⁶. Optei por esta instituição por ser uma escola pública e gratuita, que oferece cursos de Educação Profissional de nível básico e técnico, e por ser referência na formação de músicos.

Com o intuito de conhecer melhor meu objeto de estudo, acompanhei outros processos fora da EMB, como por exemplo, a montagem da ópera “O Empresário”⁷ na Universidade de Brasília através do projeto Ópera Estúdio, coordenado e dirigido pela professora Irene Bentley, assim como alguns ensaios para a montagem a nível profissional de “Cavaleria Rusticana”⁸, dirigida por Francisco Frias no Festival de Ópera de Brasília em 2011.

Tendo em vista que o ensino formal do gênero erudito tem sido predominante em grande parte das instituições de ensino de música no Brasil, a ópera é a vertente que mais se aproxima da linguagem teatral e, por isso, grande parte das observações está relacionada a este espetáculo vocal e cênico.

Quanto ao ensino do gênero popular, ainda muito recente nesta Universidade, observei além das aulas na EMB, a Escola de Teatro Musical Claude Debussy, ambas referência na Educação Profissional de nível técnico e básico voltadas para cantores que optaram por estudar este gênero.

O recorte que proponho nesta pesquisa está voltado aos alunos de canto popular. Experimentei em breve regência em sala⁹, também na EMB, alguns exercícios e práticas de alongamento/aquecimento vocal, aliados ao trabalho corporal e cênico, sistematizados ainda no segundo capítulo. Como estagiária busquei possibilidades de relacionar a técnica vocal ao trabalho corporal do intérprete, pensando em um corpo que canta e não um aparelho fonador que funciona independentemente do restante.

¹ Cursada no 2º semestre de 2009

² 2º semestre de 2010

³ 2º semestre de 2010

⁴ 2º semestre de 2010

⁵ 1º semestre de 2011

⁶ 2º semestre de 2011

⁷ Der Schauspieldirektor – Wolfgang Amadeus Mozart

⁸ De Pietro Mascagni

⁹ Para ESAC 2

Como cantora e como estudante de artes cênicas, tenho procurado observar a estrutura de um show musical a partir da análise da encenação como um todo: roteiro, cenografia, iluminação, figurino, conceito e principalmente da atuação dos intérpretes, independente do gênero ou instrumento. Descrevo nas páginas que seguem minhas primeiras experiências no sentido de uma proposta que una interpretação e canto a partir de reflexões e vivências formativas. Porém, percebendo que este é apenas o início deste estudo, manifesto desde já meu desejo em aprofundar essa pesquisa.

1. VOZ E INTERPRETAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA TÉCNICA VOCAL E DA EXPRESSIVIDADE EM CENA

Quando você caminha até o palco e abre a boca, nunca sabe o que vai acontecer. (HOLIDAY, 2003, p.187)

Com o intuito de introduzir a temática deste trabalho, este capítulo traz algumas considerações acerca da abordagem da expressividade por parte de manuais dirigidos a cantores e a relação destas com o método Stanislavski para a preparação do ator bem como considerações de outros autores de teatro a esse respeito.

Na maioria das culturas, o canto é em si próprio entendido como um marcador de “*performance*” (FINNEGAN, 2008. p.19), inclusive na antiguidade grega, quando a cultura performativa era chamada de *Musiké Téchné*, que em sua tradução literal quer dizer arte das musas, referindo-se a uma arte completa e complexa, que incluía o que nós agora diferenciamos como música, poesia e dança (Idem, p.27).

Mais tarde a *Musiké* grega veio a ser traduzida como *performative arts* (OTT, 1992 *Apud* MOTA, 2011, p.1) e, com o tempo, os artistas passaram a se especializar em uma das linguagens, pelo menos no contexto ocidental e urbano.

Além disso, essa distância entre as artes cênicas e a música, embora esteja tão presente ao lidarmos principalmente com o ensino e aprendizagem dessas linguagens, é relativamente recente se considerarmos a história da arte ocidental. É preciso salientar a referência, neste caso, da história ensinada nas escolas, não se tratando da história das artes em sua totalidade, uma vez que até pouco tempo a educação formal ignorava as outras culturas além daquelas originárias na Grécia.

Atualmente se idealiza um artista completo que cante, dance, interprete, toque algum instrumento e, de preferência componha. Porém, ao tratar do ensino formal, observo tanto nos livros quanto nas escolas de música em Brasília um processo de ensino segmentado que dificulta o entendimento da arte performativa como um todo pelo aluno.

Professores de canto e especialistas costumam enfatizar que o trabalho vocal requer disciplina e dedicação, não muitas horas de estudo, para não sobrecarregar as pregas vocais, mas

inúmeros cuidados com alimentação, evitar roupas apertadas, ambientes ruidosos e com fumaça, alongamentos laríngeos específicos ao longo do dia e o acompanhamento de profissionais médicos e fonoaudiólogos.

Quanto a isso me parece curioso o fato de grande parte dos manuais de canto, elaborados por cantores/professores, não citarem Stanislavski, apesar de por vezes tratarem de temas já percorridos por ele em meados do século XX. Observo também, pelo menos no contexto de Brasília, uma ênfase na disciplina e no estudo da técnica vocal ignorando as questões da cena às quais o cantor é submetido quando está no palco.

Como foco principal da pesquisa de um ator, a interpretação, considerada nesse caso no sentido cênico, pode se desenvolver de diferentes maneiras a partir de um ou vários métodos ou até mesmo intuitivamente. Da mesma forma, o aprendizado da música pode ocorrer através de vivências, com estudos que não são considerados por alguns músicos “práticos” que, como pude presenciar diversas vezes, acabam dizendo que nunca “estudaram” música. No entanto, desenvolveram seus métodos particulares, sua maneira de se relacionar com a musicalidade e com a expressão dessa arte mesmo não frequentando uma escola ou seguindo um método específico.

Apesar de a interpretação e a expressividade estarem sendo estudadas há muito tempo, e de estarem à disposição dos interessados diversos livros que tratam destes temas, para os cantores este processo se constitui como predominantemente intuitivo, sendo considerada por muitos um privilégio de indivíduos portadores de “talento”.

Após um breve capítulo que trata de interpretação, Lilli Lehmann conclui em seu livro intitulado “Aprenda a Cantar”, que o cantor,

(...) como artista, não deve oferecer ao público uma diversão barata, e sim procurar familiarizá-lo com as mais altas expressões de uma arte cujo único fim é enaltecer o gosto da humanidade e trazer-lhe felicidade: elevá-la acima das misérias do cotidiano, retirá-la de tais profundezas e idealizar até mesmo o que há de odioso na natureza humana que lhe seja necessário representar, sem faltar com a verdade. (1984, P. 180).

Para isso, o “cantor deve ser senhor absoluto do seu corpo e de todos os seus movimentos (Idem, P.159), e precisa estar em “bom estado geral e psicológico, além dos dons necessários que são inatos” (Idem, P.125).

Ela parte de uma situação ideal, de um artista que tenha em sua genética uma pré-disposição. Além disso, em relação às emoções, idealiza mais uma vez condições psicológicas e físicas favoráveis, salientando o controle corporal dos movimentos por parte do cantor, mas sem apresentar-lhe caminho para tal, como se não fosse uma conquista, mas um presente concedido pelo destino.

Para Stanislavski “A técnica existe, sobretudo, para aqueles que possuem talento [e] inspiração. (...) Quanto mais talentoso for o ator, mais ele se preocupará com sua técnica. (1997, p179)

Apesar de dedicar quatro dos 39 capítulos de seu livro a temas relacionados ao desenvolvimento da cena – O Autocontrole Durante a Prática, A Expressão, Diante do Público e Interpretação -, e destacar, de fato, a importância desse estudo no cotidiano de um cantor, Lilli Lehmann parece ignorar a existência das metodologias para o ensino das artes cênicas e das diversas técnicas capazes de desenvolver tais habilidades.

Para Teixeira são pré-requisitos básicos para o cantor, além da voz:

(...) talento inato, constância, paciência, vontade inquebrantável de vencer, saúde equilibrada e resistente a todos os climas, musicalidade, ótimo ouvido, excelente memória e sorte, muita sorte, de adquirir escola vocal alicerçada em princípios ortofônicos e foniátricos. (1970. p.154)

Lembrando que o curso de música popular é muito recente na UnB (desde 2011), e nem tão recente na EMB (desde 1985), porém predominando em ambas as instituições as escolas vocais eruditas focadas na repetição fiel das partituras e até pouco tempo, na mínima movimentação do corpo. Vários cantores, alunos e ex alunos, alegam em relação à *performance* que a limitação em movimentos se deve ao imenso esforço empregado na emissão vocal.

Ao relatar suas experiências com ópera, Peter Brook, um importante diretor de teatro da atualidade, diz que “o cantor é obrigado a adotar atitudes que não são naturais. [...] Em consequência, o intérprete raramente pode assumir posturas e mover-se de um modo que corresponda à verdade dramática”. (1994, p. 238.)

Atualmente esta relação com a expressividade e o movimento dos cantores na ópera tem mudado, apesar de alguns cantores ainda usarem este argumento ao tratarem do assunto. Além do que, outras técnicas vocais têm provado na prática que este esforço aplicado na emissão vocal é desnecessário, cabendo ao cantor adquirir uma consciência corporal que conceda a ele tal liberdade. Tratarei deste assunto no próximo capítulo.

De certo modo, presumo que Lehmann pode ter tido contato com o sistema de Stanislavski, ao ponderar a respeito do movimento, que:

(...) quanto mais calmo e tranquilo o cantor ou artista, mais significativa será cada expressão que ele usar; quanto menos movimentos fizer, mais importantes serão esses movimentos. (1984, P.157)

Para Stanislavski, o primeiro a publicar um método para atores chamado de “sistema”, a imobilidade física pode ser resultado direto da intensidade interior, e são essas atividades íntimas que têm mais importância artisticamente (2009, p. 67). Porém como resultado de algo que ocorre em outras instâncias no desenvolvimento da ação dramática. O que não significa que ficando apenas parado o cantor alcance tais níveis de expressividade.

Para Stanislavski “a ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue” (2009, p. 66), ainda que esta ação ocorra internamente. Falar em intensidade interior é falar em imagens internas. Para Teixeira, a voz é o fiel reflexo das imagens elaboradas no cérebro (TEIXEIRA, 1970, p. 149), e o amadurecimento técnico e artístico acontece quando,

(...) o artista já conquistou posição compatível com o seu talento, com o seu mérito e já deve ser dono da sua voz, dono da sua mente, e as imagens elaboradas, no canto, tornam-se cada vez mais perfeitas, mais artísticas (Idem, p. 151).

Embora não apresente caminhos para tal, entende que essas imagens mentais, sonoras e artísticas, já elaboradas no canto, devem ser evocadas e reproduzidas sob a fiscalização intelectual do próprio cantor.

Corroborando com a ideia do artista como criador, capaz de compor a partir da imaginação, e também em relação às imagens ao falar da técnica psicológica, Stanislavski cita Coquelin: “(...) o ator cria, em sua imaginação, o modelo e depois, exatamente como o pintor, toma cada um dos traços e o transfere não para a tela, mas para si mesmo” (COQUELIN *Apud* STANISLAVSKI, 2009, p.50).

Para Digaetani: “Um bom cantor usa a expressão do rosto, o movimento do corpo e a coloração na voz para dar vida a um papel” (1988, p. 70). Tornando físicas e visíveis as imagens mentais citadas.

Em relação à encenação Teixeira, observa que roupas e objetos devem ser testados antes da apresentação, salientando que é preciso ensaiar com eles, mas sugere como solução que o leitor pratique em frente ao espelho, “até que as exigências do papel ou dos costumes se tornem um hábito” (1970, p. 169).

Essa mesma prática pode ser conferida nos primeiros capítulos do livro *A Preparação do Ator*, de Stanislavski, e é questionada pelo próprio autor, assim como pela maioria das técnicas teatrais, uma vez que pode limitar a uma compreensão externa, de uma imagem que ele faz de si mesmo e que não necessariamente é percebida pelos outros.

Cantoras mais atuais, Mônica Marsola e Tutti Baê dizem que “a emoção, quando é verdadeira, faz com que o corpo reaja através dos gestos, expressões faciais e corporais, sem que antes você tenha ensaiado para isso.” Para elas a técnica a ser desenvolvida é apenas vocal, desconsiderando o estudo dos gestos e da expressividade apesar de afirmarem a “necessidade da conscientização e liberação do corpo, para que haja ‘entrega’ na interpretação”. Dessa maneira a consciência do movimento garante que o “meu corpo vai saber como se comportar e passar a mensagem desejada” (2001, p.59).

Podemos perceber nestas palavras, que o desenvolvimento da expressividade dos cantores se resume a dicas e conselhos que o cantor vai ouvindo ao longo de seus estudos, comprometendo a capacidade de interpretação.

Dinville, por exemplo, diz que além do domínio da técnica, a respiração é uma solução para dominar o “trac”¹⁰. Para ela “antes de entrar em cena, basta¹¹ fazer algumas respirações calmas e profundas, assim como nas pausas musicais suficientemente longas, para restabelecer o ritmo cardíaco e desviar a atenção dos outros problemas” (1993, p. 125), resolvendo em uma dica o que pode e deve ser trabalhado por meio de exercícios de interpretação e presença cênica.

Mas em relação à expressividade, tenho notado que essa noção de que com a técnica vocal desenvolvida o cantor “automaticamente” se apropria da música é a mais difundida em sala de aula.

É preciso levar em conta que na música popular “o cantor tem uma grande liberdade ao tratar as canções, podendo alterar a linha melódica, a divisão rítmica, o andamento, a harmonia, o acompanhamento instrumental, a dinâmica e o caráter da peça.” (ABREU, 2001, p.110) Considerando particularidades e pontos em comum entre o canto popular e o erudito, discorro a seguir especialmente sobre as técnicas vocais mais estudadas nas escolas técnicas e universidades no Brasil.

¹⁰ Medo agudo que chega a provocar distúrbios fisiológicos como: salivação excessiva ou seca da garganta, transpiração, distúrbios da bexiga ou do intestino, batimentos cardíacos, etc.

¹¹ Grifo meu.

1.1. Considerações acerca da técnica vocal

Uma vez que o estudo da voz cantada é o foco principal dos alunos para os quais é direcionado esse trabalho, apresento a seguir alguns princípios das técnicas vocais ensinadas nas escolas de ensino formal e universidades no Brasil.

Uma definição mais objetiva de técnica vocal pode ser:

(...) uma maneira de utilizar o conjunto dos órgãos que possibilitam a fonação, estabilizada por um treinamento neurológico senso- motor apropriado, com a finalidade de permitir que o indivíduo tenha o desempenho desejado em termos de altura, intensidade, timbre e ausência de fadiga. (HOUSSEON, 1965, p. 234)

No contexto ocidental podemos perceber algumas recorrências entre as técnicas geralmente ensinadas nas escolas e academias de música. Para todas elas a respiração é base fundamental para quem deseja ter controle da emissão vocal. Na maioria das vezes as técnicas diferem-se justamente em relação à respiração e ao apoio, que segundo as professoras de canto popular Diana Goulart e Malu Cooper “é a sustentação da coluna de ar que faz parte da produção do som”. (GOULART, 2002, p.15).

Segundo Quinteiro, as técnicas respiratórias mais usadas no Brasil estimulam o uso da barriga (1989, p.65). Como melhor técnica de respiração e apoio, treina-se o aluno para que projete o ventre para frente, como resultado da grande influência que o *bel canto* (escola italiana) exerceu em nosso país. Mais tarde veio a tornar-se mais comum a busca da prática alemã, na qual o ventre fica empurrado para dentro, auxiliado por leve contração da massa glútea, criando-se um aumento da pressão interna entre o diafragma pélvico e o diafragma torácico¹² (OLIVEIRA, 2000, p.21).

O ensino das técnicas de canto popular é recente no Brasil, sendo mais comumente difundidas até a atualidade as técnicas italiana e alemã de canto erudito, que diferem-se principalmente neste aspecto, na parte do corpo onde essa coluna de ar deve ser sustentada. Desenvolve-se a partir de exercícios uma contração na região abdominal, no caso da primeira, e

¹² Pélvico: Localizado na pelve próximo ao cóccis, alguns professores exemplificam dizendo que é como segurar uma moeda entre as nádegas. Torácico: Situado entre o estômago e o pulmão, auxilia na expansão e contração deste com a entrada e saída de ar. (http://www.icb.ufmg.br/mor/anatmed/regiao_perineal.htm) (<http://www.fisiologia.ufc.br/Ensino/Outros/vasosnervosdoabdome.pdf>) Acesso em 19/2/2013

uma expansão da região intercostal, mantida também graças à contração abdominal, no caso da segunda.

Davini considera não só o apoio do ar sobre a região pélvica, mas também das vogais sobre a região da epiglote e, diferente das outras técnicas, destaca o apoio do corpo no chão, salientando o papel postural na produção vocal em altas intensidades, definindo assim o “princípio dinâmico dos três apoios”. (2008, p.30) Nas aulas de Voz em Performance desta professora¹³ era ensinada esta técnica que utiliza a expansão das intercostais com uma atenção especial em relação ao equilíbrio do corpo em relação ao chão. Apesar de desenvolver o domínio sobre a respiração o treinamento resultava em vozes potentes, mas ao mesmo tempo pouco flexíveis, “duras”. Só nas disciplinas seguintes de Palavra em Performance e Voz e Palavra na Performance Contemporânea desenvolvemos outras qualidades da técnica vocal, porém ainda de maneira superficial dentro das possibilidades das disciplinas de 4 créditos.

Quinteiro, em sua obra voltada aos profissionais da voz principalmente falada – atores, professores e locutores – propõe que o apoio é a pressão que deve ser deflagrada “entre os dois diafragmas: o diafragma torácico e o diafragma pélvico”. (Idem, p. 66.) E também relaciona esta ferramenta a altas intensidades: “É para esta região pélvica que o ator deve encaminhar sua atenção quando desejar uma projeção mais resistente.” (Idem, Ibidem)

Porém, se o uso do apoio justifica-se pela necessidade de projetar a voz em altas intensidades, no canto popular, quando temos ao nosso dispor a amplificação artificial, e até mesmo em algumas peças de teatro que usam microfones de lapela o apoio perde sua principal função. Não raro, cantores que dedicaram seus estudos à técnica erudita apresentam dificuldades na relação com a voz amplificada, que requer outro tipo de treinamento.

Segundo Abreu, com o uso do microfone, a respiração acontece de maneira bastante próxima da espontânea (2001, p.110), de modo que o estudo da técnica vocal para o cantor popular deveria desenvolver, mais do que o controle do ar, maior flexibilidade tímbrica. Segundo Dourado, “uma das características mais fortes da música popular é o improviso, a liberdade que o intérprete tem em procurar ou inventar elementos musicais que não estão na partitura.” (2004, p.169)

Para um cantor deste gênero, mais importante do que ler as notas na partitura, é relacionar-se com as escalas de modo fluente. O que muitas vezes ocorre de modo intuitivo, como no caso das cantoras norte-americanas de jazz dos anos 50, como Billie Holiday e Ella Fitzgerald, que eram autodidatas.

¹³ Cursada no 2º semestre de 2008

Porém não é preciso desconsiderar o uso do apoio no canto popular, mas dar a devida importância e uma atenção especial em desenvolver esse controle muscular não apenas em uma parte do corpo, mas em todo ele. Goulart e Cooper dizem que:

A precisão e a suavidade do ataque do som, bem como todas as nuances vocais e a maioria dos recursos interpretativos, dependem do perfeito controle do apoio, para poder dosar a saída do ar, e também a quantidade de ar a ser empregada em cada frase que cantamos. (2002, p.15)

Uma técnica recente que questiona o uso do apoio está gerando certa polêmica entre os profissionais da voz. Acostumados a ter neste a base para emissão vocal, poucos admitem uma técnica focada apenas no trabalho minucioso de pequenos músculos, componentes da laringe, sem tensão abdominal.

Apesar de ter o nome de *Speech Level Singing*, para Seth Riggs, criador desta técnica e treinador vocal de cantores populares e eruditos¹⁴, não significa cante como você fala, embora sugira uma busca por uma voz parecida com a da fala, natural. Assim como ele Dinville aponta como objetivo essencial da técnica vocal o desenvolvimento da voz natural do aluno (1993, p.132).

Esta técnica enfatiza que não é preciso tencionar músculos da região abdominal para cantar, mas que é prioritário encontrar uma posição relaxada e estável da laringe¹⁵. Desse modo as cordas vocais ajustam-se facilmente com a fluência da respiração, capaz de trazer intensidade e extensão vocal. Sem que para atingir notas agudas ou altas intensidades seja preciso fazer força. (RIGGS, Op.Cit., p.27). De acordo com esta técnica, as pregas vocais não estão preparadas a receber a quantidade de ar resultante do uso do apoio.

Se você tiver boa postura ao cantar, e certo cuidado para não deixar seu peito entrar em colapso enquanto você exala, seu diafragma está apto para se mover livremente e ser regulado pelos seus músculos abdominais automaticamente. Não é preciso aplicar tensão conscientemente nestes músculos. Se você tentar controlar diretamente os músculos da respiração quando canta, a tensão extra no seu corpo somente causará às suas cordas vocais um excesso de tensão – um bloqueio. (Idem, p. 27)

¹⁴ Michael Jackson, Stevie Wonder, Natalie Cole, Madonna entre outros.

Interessa-nos esta abordagem por libertar o cantor ou ator de um trabalho muscular intenso, que costuma ser responsável pela emissão vocal e também por grande parte das patologias envolvendo a voz.

Que então tal falarmos da eutonia¹⁶ defendida por Alexander, que trata de um equilíbrio das tensões em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento. (1980, p.13) Desse modo, mesmo para altas intensidades consideramos o corpo como um todo, controlando o tônus não só da região abdominal, mas dos braços, das mãos, das costas, das pernas, pés, pescoço, etc.

Para Alexander, “a flexibilidade do tônus permite que se passe por toda a gama de sentimentos humanos e se retorne ao tônus habitual”. (Idem, Ibidem) Mas, poderíamos dizer que também as outras qualidades desenvolvidas no corpo acabam refletidas na voz, como e a articulação, a assimilação do ritmo e as várias possibilidades de sensações. Importa-nos buscar mais do que uma consciência corporal, assim como estudamos as escalas para improvisar, por que não estudar os movimentos para utilizarmos deles em cena. E se nos especializamos na qualidade vocal, podemos também buscar movimentos claros, fluidos e carregados de sensações capazes de exprimir uma poética.

Se enquanto cantores nos preparamos com exercícios de alongamento e aquecimento antes de chegarmos a execução da música propriamente dita, da mesma maneira, no teatro, nos preparamos com práticas que proporcionam além da concentração um estado alerta, pronto para a cena.

Diferente do apresentado no capítulo anterior, estas práticas não deveriam ser apenas dicas. podemos desenvolver a expressividade em cena por meio de exercícios específicos que podem ser adaptados às nossas necessidades.

Pensando na fusão destas duas linguagens, apresento no capítulo seguinte minhas experiências em sala, observando como se ensinam as artes cênicas e esboçando uma metodologia ainda em desenvolvimento, voltada principalmente aos cantores populares.

¹⁶ do grego eu=bom, justo, harmonioso, e tonos=tônus, tensão (ALEXANDER, 1980, p.9)

2. OBSERVANDO E EXPERIMENTANDO UMA METODOLOGIA

2.1. O “Aulão” na EMB – Oficina de Técnica Vocal:

Como aluna do curso básico de Canto Popular da EMB já havia cursado a disciplina Aulão, que tem uma proposta didática mais interativa, na qual os alunos apresentam as músicas que estão estudando nas aulas individuais ao grupo de até 6 alunos para analisarem e comentarem a performance uns dos outros, em relação à voz e também à interpretação.

Essa aula é ministrada por pelo menos dois professores do Núcleo de Canto Popular e, algumas vezes conta também com a participação de um professor de outro instrumento que acompanha os alunos durante a execução da música. A participação deste terceiro professor é importante, uma vez que poucos dos alunos têm o privilégio de serem acompanhados por excelentes músicos e também para que tenham liberdade de cantar com a segurança de um acompanhamento harmônico ao seu dispor.

O “Aulão” proporciona aos alunos uma maneira descontraída de aprenderem a se relacionar consigo e com os espectadores (colegas e professores) de forma prática, promovendo um espaço fundamental no processo de assimilação da aprendizagem. Os alunos tendem a se identificar com os colegas, o que acaba facilitando seu próprio desenvolvimento.

2.2. Metodologia do Ensino do Teatro 2:

Antes do Estágio de Observação¹⁷, experimentei as primeiras aulas no “Aulão” para o trabalho final da disciplina MET 2, buscando trazer elementos das artes cênicas para uma aula que até então era principalmente de canto, apesar de tratar também de algumas questões acerca da interpretação.

Meu objetivo era iniciar esta pesquisa com que tinha como finalidade propor práticas que pudessem proporcionar aos alunos de canto popular algum contato com as artes cênicas, levando em conta o contexto e as necessidades destes enquanto cantores.

¹⁷ ESAC 1

O trabalho corporal de alongamento e relaxamento buscava um estado de concentração, assim como os jogos serviam para descontrair e amenizar a autocrítica e, como consequência, a timidez dos participantes que eram alunos e também professores de canto responsáveis pela disciplina.

Se o objetivo primordial desses alunos é cantar bem e com expressividade, procurei desde o início o desenvolvimento corporal e vocal ao mesmo tempo. Até porque seria contraditório dizer que ambos devem ser entendidos como uma coisa só e ter a mesma importância no treinamento trabalhando-os separadamente.

Essas primeiras vivências em sala definiram o direcionamento desta pesquisa e, no semestre seguinte para ESAC 1 me dediquei a observar como se ensinava artes cênicas aos cantores em Brasília, inclusive nesta escola.

2.3. Estágio Supervisionado em Artes Cênicas 1 (observação):

No decorrer do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, procurei direcionar as pesquisas em educação através das disciplinas já citadas anteriormente, para a formação de cantores, com o intuito de compreender como se ensina teatro ou até mesmo como se dirige cenicamente um cantor. Observei duas Escolas Técnicas Profissionalizantes, uma voltada para a ópera apesar de atender também alunos de canto popular, e a outra para teatro musical. Acompanhei processos de montagem operística na Universidade e no Festival de Ópera de Brasília.

A primeira observação foi para Fundamentos do Desenvolvimento da Aprendizagem (FDA), quando entrevistei juntamente com Maria Schramm, também graduanda desse curso, a professora Manuela Castelo Branco na EMB¹⁸. Formada em Licenciatura em Artes Cênicas nesta Universidade, ela dividiu conosco algumas dificuldades, dentre elas, turmas esvaziadas e alto índice de evasão, relatou também a sensação de que grande parte dos alunos chega até ela no final do semestre, quando estão prestes a apresentar seus recitais, para pedir “dicas”.

No entanto estes alunos têm a sua disposição durante todo o semestre as disciplinas: Arte Dramática Aplicada, que é ministrada individualmente e tem como objetivo preparar o recital de formatura junto com o aluno, Laboratório de Artes Cênicas, em turmas de até quinze alunos, que funciona como uma inicialização às técnicas teatrais, e Corpo e Movimento, para turmas de até

¹⁸ em entrevista para a disciplina de Fundamentos do Desenvolvimento da Aprendizagem desta Universidade no segundo semestre de 2009

quinze alunos, que tem como objetivo alcançar a consciência corporal citada por Marsola e Baê, por exemplo. Estas disciplinas são obrigatórias para o curso técnico de canto popular e erudito, mas podem ser cursadas também pelos alunos do nível básico.

Para ESAC 1 observei, dentre outros processos, o 1º Festival de Ópera de Brasília em 2011. Uma superprodução na qual diversos profissionais eram contratados para montarem duas grandes óperas: *Pagliacci* e *Cavalleria Rusticana*. Em três meses os coristas e solistas ensaiaram musicalmente estas óperas enquanto preparava-se cenário, figurino e etc. O encenador, reconhecido nacionalmente no meio operístico, marcava as cenas sem trabalhar questões de interpretação, esperando que esta partisse dos cantores. No entanto, em sua formação, a maioria desses cantores não é incentivada a desenvolver uma consciência corporal e tampouco da cena.

Um dos cantores desta montagem, que atualmente mora e trabalha na Suíça, disse em entrevista para Maria Schramm, que também pesquisa a interpretação para cantores, porém com foco na ópera, que a presença de palco era um “talento que o cantor tinha ou não tinha”¹⁹. No entanto, para Stanislavski “O que se faz necessário, na ópera, não é apenas um bom cantor, mas também um bom ator. Deve haver correspondência harmoniosa entre a arte dramática e a arte vocal-musical. (1997, p.31) O que infelizmente não acontece, pelo menos no contexto de Brasília. O que vemos são bons cantores que visivelmente não desenvolvem as questões referentes à interpretação, o que acaba tornando monótonas as apresentações inclusive no Festival de Óperas de Brasília.

Em situações diferentes, principalmente em se tratando do canto erudito, notei que os alunos, ou cantores, eram orientados a economizarem energia e voz durante os ensaios, que se resumiam a marcação de cenas e ensaio da música com a orquestra. Neste último sim, sob o comando do Maestro, os cantores se envolviam comprometidamente. A esse respeito, a professora Manuela relata que “infelizmente é em cena, no dia da apresentação que os cantores se ‘revelam’”²⁰.

Também Brook observou, que:

(...) os ensaios são um período de preparação, e as récitas, a interpretação diante dos espectadores, são o começo de um novo processo. As óperas são normalmente apresentadas cinco ou seis vezes, de modo que no momento em que os intérpretes estão começando a descobrir uma relação real entre si e com o público, acabou. (1994, p.236.)

¹⁹ Apesar de a entrevista ter sido proposta por Maria Schramm, considereei esta colocação em meu relatório de ESAC 1, Em se tratando de um cantor profissional de carreira internacional.

²⁰ Esta professora dirige várias montagens operísticas na EMB, e lida diretamente com estes alunos.

Observei também em ESAC 1, o processo de montagem de espetáculos e números musicais da Escola de Teatro Musical Claude Debussy. Durante a semana os alunos têm aulas individuais de canto e no sábado passam por aulas de dança, de teatro e de coro. Apesar de ser uma escola privada, as turmas são cheias, e podemos perceber de fato um trabalho completo, que não enfatiza um ou outro aspecto do teatro musical, mas dá importância a cada uma das áreas. Percebi nesta escola a presença de muitos atores e estudantes de Artes Cênicas da UnB.

Ao contrário da ópera, nesta escola há um maior envolvimento dos alunos nas diferentes disciplinas, uma importância dada a cada uma das modalidades e não só ao canto. Outro fator importante, e acredito ser decisivo neste sentido, é o fato de a coordenadora do curso, Michele Fiúza, acompanhar de perto as aulas e fazer um papel unificador das diversas disciplinas e até mesmo das turmas.

No teatro musical não há um reforço da tradição, como na ópera, porém à sua maneira obedece a certos padrões inquestionáveis apesar de buscar novas ideias. Ao mesmo tempo em que parece ansiar por novidades também está ligada a um formato, o da Broadway.

Observei nos processos com o canto erudito uma dificuldade imensa dos cantores em deixarem-se comandar, de se entregarem para os exercícios. De modo que era perceptível uma postura contestadora que era transmitida inclusive corporalmente. Imagino que esta “dureza” esteja também relacionada ao tipo de técnica aprendida por eles desde muito tempo.

Já no teatro musical podemos presenciar corpos mais dispostos assim como uma postura mais curiosa por parte dos atores. Acredito que da mesma forma que na ópera, esta relação com o corpo e com a voz em movimento é influenciada pelo tipo de técnica mais difundido nessas linguagens.

Na maioria das vezes, os cantores populares estão livres da partitura e do maestro, e também das partituras corporais, coreografias, do teatro musical. Eles podem experimentar a música de um jeito diferente a cada dia. Sendo assim, uma necessidade no aprendizado desses cantores tem relação com certa flexibilidade e ouvido aguçado, capaz de reconhecer a musicalidade dos instrumentos e improvisar sobre ela.

Observei e pude interferir em uma aula individual da professora Manuela para um cantor popular. Esse aluno, que também é professor de violão, vinha frequentando aulas de canto erudito enquanto se preparava para o lançamento do seu CD autoral e popular. Desde o início notei que ao cantar, ele apresentava uma dureza não apenas corporal, mas também vocal, além da pouca familiaridade com o microfone. Este pode ser o exemplo de uma técnica que serve para um gênero, e não para outro. Na hora de experimentar, levei em consideração o fato de estar trabalhando com cantores populares, e de buscar suas reais necessidades em relação à expressividade.

2.4. Estágio Supervisionado em Artes Cênicas 2 (regência):

As experiências em MET 2 trouxeram à tona a necessidade de ter maior tempo para desenvolver estas aulas junto com os alunos. Este espaço me foi concedido no Estágio de Regência²¹ quando tive o semestre inteiro para desenvolver em sala o esboço proposto neste trabalho.

Tive também uma breve experiência como preparadora corporal do projeto de extensão Ópera Estúdio da UnB, presenciei a mesma postura desfavorável relatada pela professora Manuela por parte dos alunos. Enquanto eu preparava alongamentos, dinâmicas e jogos, eles esperavam dicas. As professoras envolvidas até defendiam a importância da preparação corporal, mas muitas vezes interrompiam em momentos de concentração para dar avisos e/ou chamar os alunos para outra atividade “mais importante”, que era sempre a música. De modo que, dos poucos minutos que tinha para trabalhar com eles, metade perdíamos com os atrasos e o restante tornava-se pouco útil, já que não tínhamos tempo suficiente para trabalhar concentração, escuta, espaço entre outros elementos.

Já na EMB tive total apoio das professoras Maria de Barros e Manuela, que além de conseguirem a sala onde aconteciam as aulas práticas de teatro e corpo e movimento, aumentaram para 15 o número de alunos do Aulão. Contamos também com a participação do professor de violão João Marinho. A maioria dos que participaram da primeira prática²² MET 2 estavam novamente nesta disciplina, desta vez com 13 alunos.

Optei por organizar as experiências desenvolvidas em sala em cinco frentes, uma vez que elas vão sendo apresentadas para a turma durante o processo e continuam a compor as aulas até o final do semestre.

I- Respiração, relaxamento e escuta:

Os olhos apontam para fora; os ouvidos para dentro.

(SCHAFFER, 2001, p.29)

Na primeira aula, tanto em MET 2 quanto em ESAC 2, conduzi um relaxamento partindo de exercícios de respiração, na intenção de despertar certa consciência corporal e de tônus. Com base

²¹ ESAC 2

²² Descrita em 2.2. MET 2

em uma aula de Voz e Performance ministrada por Silvia Davini, inspirada pela eutonia de Gerda Alexander, segundo a qual:

A ação sobre o tônus se obtém, a princípio, dirigindo a atenção para determinadas partes do corpo, para seu volume, seu espaço interior, para a pele, os tecidos, os órgãos, o esqueleto e o espaço interior dos ossos. (1980, p.14)

Optei por começar num silêncio absoluto e com as luzes apagadas, com os alunos deitados no chão de olhos fechados. Inicialmente eles deveriam observar a respiração sem modificá-la, para então, só depois de perceberem e repetirem conscientemente o que era involuntário, alongar esta respiração sem chegar ao limite, inspirando e expirando pela boca e nariz ao mesmo tempo, de acordo com a necessidade de cada um. A partir dessa respiração alongada, eles deveriam soltar o corpo no chão, deixando pesar cada parte em uma expiração ou duas, começando dos pés até a cabeça.

A respiração conduzida é praticamente inevitável. Ao ouvirmos a palavra respiração, que um movimento involuntário que pode ser modificado voluntariamente, ajustamos a inspiração e a expiração. Ao alongarmos a respiração neste exercício, com os olhos fechados e procurando um ambiente sonoro silencioso, procuramos um estado propício à concentração.

Com o corpo solto no chão, sugiro que observem o peso de cada parte, percebendo qual parte pesa mais. Em sugiro que notem as partes do corpo que tocam o chão, as roupas, os cabelos, o ar, etc., qual a textura e a temperatura das coisas. Ainda segundo Alexander, despertar a sensibilidade da pele para assim, recuperar a imagem do corpo. Só então podemos desenvolver a consciência do espaço corporal. (Idem, p.11)

Um próximo passo seria conduzi-los a voltarem a atenção aos sons e ruídos, dos mais distantes aos mais próximos para em seguida acrescentar uma música, de preferência com vários instrumentos, e pedir que atentem para cada instrumento, separadamente. Tiro a música e convido-os a emitirem uma nota com a boca fechada. Aos poucos ouvir as notas emitidas pelos colegas e procurar uma nota em comum.

O maior desafio ao lidar com essas turmas era trazer este estado de concentração, acalmar a ansiedade dos alunos em comentar o que estavam sentindo. Ao final dessa aula conversávamos a esse respeito e eles mesmo identificavam essa dificuldade. Fazíamos um combinado de não conversar durante as práticas, mas de dedicarmos alguns minutos só para conversarmos no final das aulas.

II- Alongamento: espreguiçar e bocejar

Ainda na primeira aula, após o relaxamento, começamos com este exercício que vai sendo explorado a cada aula com novos elementos. Assim como para os atores, o trabalho dos cantores deve começar sempre com alongamentos²³.

Tanto as aulas de Canto Popular na EMB quanto a fonoterapia, começa com alongamento da laringe através do bocejo. Porém não é preciso forçar um bocejo verdadeiro, mas sim entender o mecanismo deste, que é a entrada e saída do ar com a elevação do palato mole, a parte de traz do céu da boca. Dessa maneira o som também sai com maior facilidade além de trazer consciência do aparato vocal.

O espreguiçar consiste em um movimento de expansão e recolhimento, recorrente nas aulas de iniciação teatral, e também nas aulas de Movimento e Linguagem 3 da profa. Márcia Duarte²⁴. Nesta última com uma atenção especial à respiração e inclusive com tentativas de se agregar sons aos movimentos.

Esta disciplina procura desenvolver nos alunos autonomia e mobilidade corporal, valorizando as transições entre uma posição e outra, um exercício e outro, de modo a evitar movimentos mecânicos trazendo fluência para todas as práticas. Esta professora ressalta também o papel das mãos e da sensibilidade do corpo na construção poética desde o espreguiçar ao alongamento, articulação e até mesmo nos jogos. No alongamento, por exemplo, deve-se conciliar a respiração ao movimento e aproveitá-lo ao máximo para então “desmontar” na transição para outra posição.

Para Stanislavski,

O ator deve desenvolver um controle consciente de todos os grupos de músculos, bem como a capacidade de perceber a energia que flui ao longo dos mesmos, (...) com o objetivo definido de aperfeiçoar sua expressão facial, gestos, etc. (1997, p.166)

No decorrer das aulas o alongamento/espreguiçar vai ganhando novos elementos. Além de buscar outros exercícios vocais específicos²⁵, o alongamento deve ocorrer de modo fluido, de

²³ O aquecimento deve vir depois.

²⁴ Cursei essa disciplina no 2º semestre de 2008, e pude observar as aulas desta mesma professora no 2º semestre de 2012.

²⁵ /j, navio e suspiro.

acordo com a proposta da professora Márcia. Ela sugere ainda que as mãos funcionem como um sensor e que as sensações trabalhem em prol da busca por uma poética, valorizando as transições entre uma posição e outra, de modo a evitar movimentos mecanizados e desconectados.

Dessa maneira podemos usar o tempo de uma inspiração para falar uma frase, ou fragmentá-la com duas ou três respirações. O lugar da frase onde paramos para respirar pode mudar inclusive o sentido da mesma. O texto é inserido da metade do curso em diante, e encontra muitas possibilidades neste exercício. Antes de articular em palavras pode-se fazer este exercício de alongamento fluido com *boca chiusa*, vogais e até mesmo vocalizes.

O alongamento neste caso funciona diferente do que para um atleta, uma vez que pretende desenvolver além dos músculos uma sensibilidade artística, que prepare o corpo do intérprete para sentir com o corpo todo

III- Caminhando pelo espaço: postura, foco, alerta e espaço

Um terceiro momento refere-se à caminhada, que também é uma prática recorrente na iniciação teatral²⁶.

Começamos variando a maneira de pisar no chão experimentando com a parte anterior e em seguida com a parte posterior do pé, da mesma forma com a parte de dentro e de fora. O mesmo procedimento quanto aos joelhos, quadris, ombros, braços e pescoço. Experimentamos maneiras diferentes de posicionar ou movimentar essas partes do corpo e depois voltamos ao estado convencional, ou seja, aquele com o qual estamos acostumados. Retornando ao caminhar “normal” sentimos um alívio e percebemos ajustes necessários ao nosso caminhar cotidiano. Também observo que não é necessário bater com força no chão, e se a caminhada é uma transferência de peso de um pé para o outro, nos cabe encontrar um equilíbrio ideal para não jogarmos o peso pra frente descontroladamente.

Numa segunda aula, proponho que repitam o exercício percebendo e reforçando posturas inadequadas, sendo que ao invés de corrigir, exagere no “defeito”. Só então depois de observar conscientemente essas posturas trabalhamos em busca de ajustes, de “corrigir” essas posturas.

Na caminhada o aluno deve olhar para um ponto e caminhar em sua direção até que decida mudar o olhar e deslocar-se em outra direção, com atenção total para o foco na direção do qual

²⁶ Vivenciei esta prática principalmente nas aulas de Oficina Básica de Artes Cênicas 2 (2007/2) do professor Hugo Rodas e na disciplina Introdução à Interpretação (2008/2) com a professora Bidô Galvão.

caminha. Essa mudança de direção não deve ser indecisa, mas direta, sem tempo para pensar como e pra onde vai. Desse modo procura-se deixar de lado o intelecto a fim de ter respostas rápidas e precisas. O foco auxilia na busca pela concentração uma vez que “um esforço se faz necessário para fixar a atenção, (...) para reaprendermos a olhar as coisas no palco, e a vê-las.” (STANISLAVSKI, 1997, p.18)

Conquistados o andar, o foco e o pulso, partimos então para a prontidão. Os alunos agora devem responder à alguns sinais. Uma palma indica mudança de direção. Duas palmas indicam pausa imediata, congelar exatamente na posição que estava quando ouviu as palmas. E ao ouvirem a palavra “alerta” os alunos pulam parados no lugar e mudam de direção.

Quando os alunos param podemos observar questões posturais e trabalhar câmera lenta, que traz precisão ao movimento. Ao pararem podemos observar a ocupação do espaço e apontar a eles que preencham melhor os buracos, e que estejam atentos a isso também. Além disso, a câmera lenta oferece ao ator sensações que se contrapõem como a necessidade de se deslocar e a obrigação de fazê-lo num ritmo fora do convencional. Também torna o simples caminhar em uma ação bem definida de modo que o aluno pode observar a si mesmo com maiores detalhes.

Outro ponto importante da caminhada é que o grupo caminhe junto, no mesmo pulso sem bater com os pés no chão, ou seja, que eles se percebam sem precisar enfatizar o que estão fazendo. Em dado momento peço que alguém sugira um novo pulso que deve ser seguido pelo grupo, sem comunicação verbal. Não sabemos quem vai sugerir, e os alunos não devem desviar a atenção do que estão fazendo para olhar quem seguir. Devem continuar caminhando e ir percebendo a mudança agregando-a ao seu tempo. Além de trabalhar a percepção do espaço e do grupo, esse exercício faz com que o aluno não precise parar o que está fazendo para seguir um comando. Dessa maneira ele também responde através da ação e não do pensamento.

A este exercício podemos agregar vocalizes que trabalhem com a emissão da voz sem força. Eu sugiro o experimentado através do *Speech Level Singing*, que se realiza através de arpejos utilizando a vibração dos lábios sem força²⁷. Para evitar essa força “automática”, pousamos a ponta dos dedos nas laterais dos lábios apenas para facilitar esse movimento.

Outro ponto interessante é emitir graves bem sonoros e ir suavizando o volume do som a medida que as notas vão ficando mais agudas. As mais agudas devem ser emitidas muito suavemente, *piano* ou *pianíssimo*. Podemos agregar à caminhada sugerindo que para cada direção cantemos o equivalente a uma escala. Cada vez que subimos o tom mudamos de direção. Se o

²⁷ /BR

espaço for curto, diminuimos o tamanho dos passos ou até mesmo a velocidade da caminhada, sem perder o foco e nem a noção de grupo. Ao final desse exercício os alunos já devem estar em um estado de concentração favorável de modo que podemos passar para outra etapa que envolve texto e o ritmo.

IV- Letra-texto e ritmo

[As palavras] não impregnadas de sentimento interior, ou [ditas] separadamente, sem nenhuma relação [entre si], não passam de um amontoado de sons vazios. (STANISLAVSKI, 1997, p.190)

Inicialmente, considerando a poesia presente nas letras das músicas, peço aos alunos que declamem a letra da música que desejarem, sem lirismo, mas dando importância ao sentido das palavras. A princípio essa experiência gera certo estranhamento mas em seguida se apresenta como uma ferramenta divertida, que os alunos podem utilizar sempre que precisarem compreender melhor o sentido do que estão cantando. Brincamos então com as várias maneiras de dizer, num jogo entre todos os alunos. De preferência com uma letra conhecida por todos, como “Baião” de Luiz Gonzaga.

Esta aula eu costumo dedicar um tempo especial para dançar diferentes ritmos como forró e salsa, trazendo o pulso agora de uma maneira que possa ser mais familiar para os alunos. Escolho também músicas com compasso mais simples para explorarmos as divisões dentro do tempo.

Em seguida peço que proponham novos andamentos e que fiquem atentos às propostas. Que sejam capazes de acreditar na proposta do outro e abandonar as suas quando preciso.

Depois cada um deve começar a cantar uma música e parar quando desejar. Os outros que souberem cantam junto, os que não souberem caminham no pulso apenas. Quando este parar, normalmente ao findar um verso, outro sugere outra música e assim sucessivamente.

Procuro mostrar a questão rítmica nos movimentos, deslocamentos e pulso. Segundo Stanislavski “(...) o ritmo das sensações experimentadas reforça a clareza do discurso”. (1997, p.184) De modo que podemos acrescentar aos poucos os textos trabalhados anteriormente, e até brincar variando falando um refrão de cada música, buscando sempre outra que ainda não foi falada em sala.

Estas aulas foram inspiradas nas aulas de Voz e Palavra na Cena Teatral Contemporânea oferecidas pelo professor César Lignelli²⁸

V- Cantar é expressar e comunicar

Se tradicionalmente a voz era definida como instrumento mais importante da atuação, agora se trata de converter o corpo inteiro em voz. (Lehmann, 2007, p. 258)

O último momento da aula costuma ser o mais esperado pelos alunos, pois é quando eles cantam. Peço que só cantem músicas que já tenham decorado para que não precisem se preocupar em lembrar a letra. Todos observamos a apresentação individual e em seguida passo a palavra aos colegas, para que façam seus apontamentos em relação à expressividade e também à voz.

Depois disso eles cantam novamente enquanto vou fazendo provocações, para que cantem suavemente, rindo, chorando, sussurrando, etc. Normalmente a instrução é para fazerem o oposto do que estão fazendo, com a intenção de desconstruir o que já estiver arraigado àquela interpretação.

Como comentei anteriormente, esse momento é importante por gerar um espaço de troca de idéias, de verbalização de opinião e também para mostrar-lhes outros caminhos além daquelas primeiras idéias que temos ao executarmos uma música.

Podemos explorar também a contradição de sentimentos na construção dos personagens. Ao cantar “Folhetim”²⁹, por exemplo, a personagem não precisa ser apenas maliciosa ou vulgar, mas pode ser também doce, insegura e etc. Procuramos forma humanizar a personagem dando-lhe nuances diferentes de sentimentos.

Poderia citar uma cantora que brinca com as várias faces de uma mesma canção. Em um livro que destaca principalmente o poder da interpretação de Cássia Eller, Amaral comenta: “Ela freqüentemente desdramatiza a canção, dando-lhe uma visão irônica, distanciada, algo ‘brechtiana’.” (2002, p.58) Não pretendo aprofundar este estilo, mas acredito que através desse “fazer diferente”, contrário ao que diz a música, conquistamos outras qualidades de interpretação.

Segundo Vygostki, é o intercâmbio, a interação entre os indivíduos que faz com que se desenvolva a comunicação social entre eles, tornando necessária a utilização de um sistema de signos e o aperfeiçoamento dos processos mentais. A partir daí “o pensamento verbal passa a

²⁸ Cursada no 2º semestre de 2011

²⁹ De Chico Buarque

predominar na ação psicológica tipicamente humana”. Para ele “a relação entre o pensamento e a palavra não é uma coisa, mas um processo, um movimento contínuo de vaivém do pensamento para a palavra e vice-versa”. (VIGOTSKY *Apud* OLIVEIRA, 1995, p.53)

Comentar a *performance* do outro tende a facilitar o desenvolvimento de um olhar analítico e o exercício de expressar opiniões verbalmente com clareza e cuidado. Na medida em que o aluno conversa a respeito de suas impressões desenvolve não só um vocabulário, capaz de exprimir o que ele deseja dizer, mas também seu olhar acerca da arte e de si mesmo.

CONCLUSÃO

“Como processo lacunar, incompleto em si (...) a música só se completa no ouvinte! A escuta permite então ouvir uma fala diferente que, indo além do texto, não nos “fala” só do outro, texto, mas do outro em nós, possibilitando-nos tomar a palavra. (ZAMPRONHA, 2007, p.26)³⁰

Desde o início do curso de Licenciatura em Artes Cênicas tenho direcionado meus estudos aos pontos de intersecção entre teatro e música. Propositamente acabei fazendo escolhas que conduziam minha pesquisa pessoal nesta direção sem saber ainda como traduzir isso para o trabalho em sala de aula.

Em 2009 tive a oportunidade de participar do Programa de Iniciação Científica do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) com uma pesquisa que tinha como objetivo o desenvolvimento de uma metodologia para a criação de um espetáculo dramático musical a respeito da vida e obra de Billie Holiday. Sob a orientação do prof. Dr. Marcus Mota, pesquisei biografias, analisei vídeos, músicas e outras fontes na intenção de absorver ao máximo o universo vivenciado pela cantora. Além do texto dramático musical intitulado Safra Amarga, essa experiência me proporcionou um novo olhar acerca da expressividade dos cantores em *performance*.

Considerando a aprendizagem fora da escola formal, já que grande parte dos cantores é autodidata neste sentido, passei a me questionar em relação às possibilidades de ensino das artes cênicas. E por que não considerar que o cantor atua em cena, logo, merece um treinamento voltado para a interpretação.

Para Hans-Thies Lehmann, “A presença de um corpo humano no palco estrutura o espaço visual da cena teatral” (2007, p.257). Partindo desse entendimento, compreendi que um cantor em um palco não deixa de estar atuando em cena. E como um ator, pode e deve desenvolver essa habilidade exercitando-se para estar à vontade no palco apesar do frio na barriga, vivenciado até mesmo pelos mais experientes, criando uma poética...

³⁰ Grifo do autor.

Ao mesmo tempo, a canção não independe da *performance*, mas

se realiza nas especificidades da sua materialização em *performance*. Nesse momento encantado (...), todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação dos seus componentes individuais. E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido. (FINNEGAN, 2008, p.24)

Apesar de estarem diretamente ligadas e até de serem consideradas uma mesma arte por diversas culturas, a música e as artes cênicas parecem caminhar em direções distintas em relação ao ensino e aprendizagem de acordo com as observações descritas neste trabalho. Ao mesmo tempo questões similares, como a naturalidade é uma busca do Speech Level Singing assim como do teatro sistematizado por Stanislavski.

É sabido que a exposição deste artista a um público, ou a uma câmera, normalmente gera certo desconforto até para os mais experientes. E apesar de terem sido desenvolvidas inúmeras técnicas tanto em relação à atuação quanto à voz cantada, muitas vezes o que se procura é esta execução que se aproxime do natural.

No canto, diferentemente do que nos leva a crer a maioria das práticas com coros, que em geral se dedica a alcançar uma voz empostada e até mesmo bem intencionada em soar bela, as novas técnicas, principalmente de canto popular, buscam uma voz mais parecida com a voz falada, mais natural.

Já no início do século XX Stanislavski falava de uma verdade cênica que era alcançada quando o ator conseguia chegar ao “estado normal de uma pessoa na vida real” (1997, p.134). Vale ressaltar que nem sempre esse estado “normal” foi o mais recorrente em cena e até hoje existem outros caminhos de atuação que não este, mesmo assim escolhi abordá-lo neste trabalho por ser desejo da maioria dos cantores alcançar essa interpretação verdadeira e comovente.

Isto não quer dizer que a interpretação deva ser discreta, e tampouco imperceptível, mas verdadeira. E atualmente este modelo tem variado, buscando distanciamento com referências, mesmo que inconscientes, em Brecht dentre outros modelos essencialmente teatrais.

Não que o objetivo do ensino do teatro deva ser o de extinguir a timidez. Mas o desenvolvimento de um ritual tanto nos ensaios quanto na apresentação, mesmo que elaborado

individualmente pelo intérprete de acordo com as suas necessidades, pode ajudar o cantor a sentir-se mais seguro.

Pretendo mais adiante desenvolver essa pesquisa voltada para músicos que não sejam necessariamente cantores, por achar importante nas relações entre eles quando estão no palco. Desejo também trilhar o caminho inverso, buscar caminhos para desenvolver a musicalidade no ator, principalmente para aqueles interessados em saber cantar.

Independente de como este trabalho venha a repercutir na minha história como cantora, desde já vivencio os resultados dessa pesquisa, na relação com o público, músicos e tudo o que envolve a cena musical. Ainda há muito para pesquisar e descobrir, mas acredito estar caminhando em uma direção que me interessa, e que faz sentido pra mim.

Termino este trabalho com as palavras de um intérprete músico, Bob McFerrin:

Sim, às vezes me sinto como um ator. Algumas vezes você começa a cantar alguma coisa e começa a sentir uma personagem, escorrega nela, e isso te ajuda a se perder mais no interior da música (...) A ideia de personagem é uma boa maneira de explicar o que acontece. É como ser um contrabaixo, ser uma mulher, ser um trompete, ser uma flauta, ser um pássaro, ser um cachorro...” (Apud CALADO, 2007, p.215)³¹

³¹ em entrevista realizada pelo autor no primeiro Free Jazz Festival, em agosto de 1985, no Palácio das Convenções do Anhembi.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Felipe. *A questão da técnica vocal ou a busca de harmonia entre música e palavra*. In: TRAVASSOS, Elisabeth (Org.); MATOS, Cláudia Neiva de (Org.); MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Ao Encontro da Palavra Cantada: Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: 7Letras; CNPq, 2001.

ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: Um Caminho Para a Percepção Corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. Rio de Janeiro: F Alves, 1995.

BLANC, Aldir. Elis? Sempre Regina! *Billboard Brasil*, ed. 29. São Paulo: BPP, abr. 2012, p. 48.

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança: Quarenta Anos de Experiências Teatrais: 1946-1987* tradução: Antônio Mercado e Elena Gaiadano. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CALADO, Carlos. *O Jazz Como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DAVINI, Sílvia. *Voz e Palavra, Música e Ato*. In: TRAVASSOS, Elisabeth (Org.); MATOS, Cláudia Neiva de (Org.); MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia e música voz*. Rio de Janeiro: Faperi/7Letras, 2008.

DIGAETANI, John L. *Convite à Ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DINVILLE, Claire A *Técnica da Voz Cantada* Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionários de Termos e Expressões da Música* – São Paulo: Ed.34, 2004.

FINNEGAN, Ruth. *O que vem Primeiro: o Texto, a Música ou a Performance?* In: TRAVASSOS, Elisabeth (Org.); MATOS, Cláudia Neiva de (Org.); MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia e música voz*. Rio de Janeiro: Faperi/7Letras, 2008.

GOULART, Diana e COOPER, Malu. *Por todo canto: método de técnica vocal: música popular*. São Paulo: G4,2002. P.15

HARTMANN, Luciana; FERREIRA, Taís. Módulo 16: História da Arte-Educação 2. Brasília: LGE Editora, 2009.

HOLIDAY, Billie; DUFTY, William. *Lady sings the blues: Uma autobiografia*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HUSSON, Raoul. *El Canto*. Editora Universitária de Buenos Aires, 1965.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- LEHMANN, Lilli *Aprenda a Cantar* Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 2003.
- MARSOLA, Mônica e BAÊ, Tutti. *Canto uma Expressão: Princípios Básicos de uma Técnica Vocal*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.
- OLIVEIRA, M. K. *Vygostki: Aprendizado e Desenvolvimento um Processo Histórico*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.
- OLIVEIRA, Mayra Carvalho de. *Diversas Técnicas de Respiração Para o Canto*. Salvador, 2000. (Monografia - Centro Especialização em Fonoaudiologia Clínica – CEFAC)
- OTT, 1992 Apud MOTTA, Marcus *Íon de Platão. Tradução e Ensaio Introdutório*. 2011.
- QUINTEIRO, Eudisia Acuña. *Estética da Voz: Uma Voz para o Ator*. São Paulo: Summus, 1989.
- RIGGS, Seth. *Singing For The Stars*. Alfred Pub Co,
- SCHAFER, Raymond Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- STANISLAVSKI, Constantin *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- TEIXEIRA, Sylvio Bueno. *Estudos Sobre a Voz Cantada*. São Paulo: A.P. Editora, 1970.
- ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. *Da Música, Seus Usos e Recursos*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.